



SILVIO ALOVISIO, STELLA DAGNA

*L'immagine mancante.
Il conte Ugolino nel cinema**

The paper aims to explore the multiple representations of Count Ugolino in the history of cinema, from its origins to the contemporary. Two issues of great relevance in the processes of intermedial translation of the *Divina Commedia* will be explored, in particular through the analysis of sequences and images relating to the earthly events and the otherworldly destiny of the popular Dante character. The first question involves the relationships between audiovisual images and Dante's poetry, a theme particularly stimulating in the case of Ugolino, especially in relation to the very famous verse 75 of canto XXXIII. The second concerns the complex influences on cinema of the centuries-old Dante iconographic tradition, a key element of the expressive system of most films that are more or less directly inspired by the Poet's work.

1. Il corpus filmico ugoliniano

Il conte Ugolino può certo considerarsi, insieme a Francesca e Paolo, uno tra i dannati più popolari della *Divina Commedia*, eppure, a differenza dei celebri amanti, non ha goduto al cinema di particolare fortuna. A oggi conosciamo solo poco più di una decina di film che trattino la sua storia: un corpus di titoli eterogenei, prodotti in epoche diverse e in differenti contesti tecnico-produttivi (alcuni realizzati per il cinema, altri per la televisione), riconducibili a tre macrocategorie: i film incentrati sulle vicende terrene di Ugolino; quelli dedicati alla prima cantica infernale; infine le biografie cinematografiche di Alighieri in cui vengono inseriti riferimenti alle storie che verranno raccontate nella *Commedia*.

* Il saggio qui presentato è stato discusso, progettato e organizzato da ambedue gli autori. In particolare, Stella Dagna ha assicurato la redazione dei paragrafi 2, 3, 4, 5, 6 mentre Silvio Alovisio si è occupato della stesura dei paragrafi 1, 7, 8 e 9.

Al primo gruppo appartengono due film particolarmente rappresentativi, girati a quaranta anni di distanza. *Il conte Ugolino* (1909), prodotto dall'Itala Film e pur come dubbio diretto da Giovanni Pastrone secondo alcune fonti (Bernardini, 1999, p. 253), è il più antico film del corpus di cui si abbia notizia.¹ Dopo questo esordio, per ritrovare un'altra pellicola italiana interamente dedicata alla storia del conte, occorre attendere il 1949, quando Riccardo Freda, supportato da una sceneggiatura di Steno e Monicelli, realizza per la Forum Film, con un budget piuttosto limitato, *Il conte Ugolino*. A vestire i panni del nobile pisano è il ruvido Carlo Ninchi, attore che curiosamente aveva interpretato Dante l'anno prima, nella commedia sulfurea *Totò al giro d'Italia* (1948) di Mario Mattoli. Ad attirare Freda non è tanto la matrice letteraria quanto la rievocazione di un mondo segnato dal tradimento, dall'avversione reciproca e dalla violenza, temi ancora di bruciante prossimità per un Paese che solo da pochi anni era uscito da una devastante guerra civile (e nel film non mancano allusioni a quel recente passato). Nel 2022 è poi stato realizzato *Ugolino*, originale cortometraggio di Manuele Trullu che esalta, con potente ma sorvegliato rigore espressivo, la passionale violenza dell'odio che contrappone Ruggieri al protagonista.

Tra le poche versioni cinematografiche integrali della prima cantica, invece, la prima in ordine di uscita è *Inferno* (1911), diretto da Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo e prodotto dalla Helios Film di Velletri (cfr. Zaccagnini, 2009, pp. 16-44),² protagonista di una spregiudicata competizione con la Milano Films che sin dal 1909 era impegnata in una ben più solida operazione produttiva dedicata alla prima cantica (la versione milanese uscirà qualche mese dopo, cfr. Lasi, 2023).³ In entrambi i film la storia seconda di Ugolino è tra le poche a meritarsi un apposito flashback. In tempi decisamente più recenti, reincontriamo Ugolino dannato dell'Antenora nell'interessante produzione televisiva ungherese *Pokol* (1974), di András Rajnai, e in una rapida allusione proposta nel visionario lungometraggio di animazione *Dante's Inferno* (2007) di Sean Meredith e Sandow Birk.

Infine, la presenza del conte, emancipata dal contesto infernale, è attestata in almeno tre biografie audiovisive di Dante: *La mirabile visione* (Caramba, alias Luigi Sapelli, 1921), *Dante nella vita dei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922) e lo sceneggiato televisivo in tre puntate *Vita di Dante* (Vittorio Cottafavi, 1965). Nei primi due film, realizzati in occasione del seicentesimo anniversario della morte di Dante, la presenza di Ugolino pare motivata non solo dal desiderio di far ammirare a un vasto pubblico gli episodi più popolari del poema ma anche dalla volontà di riaffermare il costante intreccio tra vita e creazione artistica. Lo spazio dato a storie

¹ Un frammento di 4' del film è conservato alla Cineteca Italiana di Milano.

² Il film è stato restaurato nel 2004 dalla Filmoteca Vaticana.

³ Il film è stato restaurato nel 2011 dalla Cineteca di Bologna.

seconde come quella di Ugolino è una delle risposte date da queste due produzioni a un problema che ha sempre condizionato le cinebiografie dei grandi scrittori, ossia come esprimere in forma filmica, esteriore e dinamica, una condizione statica e interiore come quella della scrittura.

In *Dante nella vita dei tempi suoi*,⁴ il drammaturgo e trecentista Valentino Soldani, sceneggiatore del film, immagina che il poeta, ospite nel Castello dei Conti Guidi, ascolti da un cantore – come recita la didascalia – della «crudele sorte dello sfortunato Conte Ugolino». Circostanza che appare fantasiosa ma che si nutre di una fortunata quanto non comprovata tradizione secondo la quale fu proprio nel castello di Poppi, ospite del conte Guido da Battifolle, che Dante scrisse il XXXIII canto dell'*Inferno*, in riconoscenza a Madonna Gherardesca moglie del conte Guido ma soprattutto figlia di Ugolino.⁵

Anche il pretesto narrativo che giustifica la presenza di Ugolino in un capitolo autonomo de *La mirabile visione*⁶ nasce dalla fantasia dello sceneggiatore (il poeta Fausto Salvatori). Siamo a Pisa, nei giorni concitati della venuta di Arrigo VII in città e della congiura intentata a suo danno dai guelfi. Anche grazie all'aiuto di Dante, la cospirazione è sventata e gli artefici sono reclusi nella torre dei Gualandi. Qui lo scrittore sente la voce disperata di un uomo che chiede aiuto e pietà: si tratta di Guelfetto II, nipote di Ugolino, a suo tempo risparmiato da Ruggieri per la sua tenera età ma rimasto recluso per trent'anni. Dante, che in questo film ha un ruolo politico superiore a quello che svolse nella sua reale esistenza, lo fa liberare e la notte seguente ascolta da una 'pia donna' di nome Cinzia i contrasti che suscitarono l'odio di Ruggieri verso Ugolino e la sua progenie. Proprio da qui prende vita un lungo flashback ugoliniano.

L'obiettivo del nostro contributo è quello di esplorare trasversalmente questo corpus composito di film, per approfondire in particolare due questioni di grande rilevanza nei processi di traduzione intermediale della *Commedia*. La prima questione coinvolge le relazioni tra immagini audiovisive e parola dantesca, tema che nel caso di Ugolino si rivela, come vedremo, particolarmente stimolante specie in relazione al celeberrimo verso 75 del XXXIII canto. La seconda riguarda invece le complesse influenze sul cinema della secolare tradizione iconografica dantesca, elemento cardine del sistema espressivo della maggior parte dei film che si ispirano più o meno direttamente all'opera del Poeta (sull'iconografia della *Commedia* cfr. Battaglia Ricci, 2018).

⁴ Il film è stato restaurato nel 1995 dalla Cineteca di Bologna, Filmoteca Española, Yugoslovenska Kinoteka.

⁵ Alla stessa tradizione che certifica un incontro tra il Poeta e la figlia di Ugolino allude anche una sequenza del recente *Dante* di Pupi Avati (2022).

⁶ Il film è stato restaurato nel 2016 dalla Centre National du Cinéma et de l'Image Animée di Parigi (CNC).

2. Parole e immagini

Adattare per lo schermo situazioni e personaggi ispirati alla *Commedia* rappresenta insomma una sfida decisamente ambiziosa: non solo, infatti, i film danteschi sono chiamati a porsi in relazione con una impressionante mole di riferimenti figurativi. Prima ancora, devono affrontare un confronto ancor più impari: quello con la più alta poesia e con la sua tradizione interpretativa.

La relazione con la parola poetica è infatti un elemento chiave nella costruzione iconografica del 'testo audiovisivo', una forma di traduzione e di interpretazione. Responsabilità tanto più grande in quanto, con la sua vocazione di spettacolo di massa, il cinema si rivelò fin dai suoi albori potente agente di diffusione della *vulgata* popolare della *Commedia* (sul tema cfr. Dagna, 2024, pp. 264-279).

I personaggi e le storie dell'opera di Dante nella memoria collettiva sono inscindibili dalle parole che li raccontano. Così, pensare a Francesca da Rimini, almeno in Italia, significa evocare «amor ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf.* V, v. 103) anche nel ricordo di chi non saprebbe davvero spiegare il significato del verso. Quanto a Ugolino, la tragica figura riecheggia inevitabilmente la cupa (ed elusiva) chiusa del suo racconto infernale: «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno» (*Inf.* XXXIII, v. 75).

Si tratta, nel nostro Paese, di un patrimonio di riferimenti condiviso anche dai non eruditi, grazie a una secolare tradizione che affianca la trasmissione di un 'Dante popolare' alle esegesi accademiche. Lo attesta l'insistita rielaborazione parodica: in *Maciste all'inferno* (1926), per esempio, quando il buon gigante protagonista viene tentato dalla bella diavolessa Elena Sangro, il suo cedimento è annunciato da una didascalia emblematica: «... Poscia più che il timor poté il digiuno», parafrasi irriverente che bisognava evidentemente comprendere per esserne divertiti.⁷

Al contempo, questa familiarità con le espressioni più celebri della poesia di Dante non implicava (e non implica) affatto una effettiva padronanza del loro significato e contesto. A riprova di questo basti citare l'incauto recensore de *Il conte Ugolino* di Freda che, azzardando un gioco di parole che si sarebbe voluto arguto, sbaglia clamorosamente la citazione: «se è vero che più che l'amor [sic] poté il digiuno, figuriamoci quanto dovè digiunare colui il quale sacrificò il suo amore per il cinema al fine di dirigere (pagato) un simile film» (*Le prime visioni a Roma*, 1950, p. 7).

⁷ Restauro 2009 Museo Nazionale del Cinema e Cineteca di Bologna. Didascalie ricostruite sulla base dei documenti d'epoca.

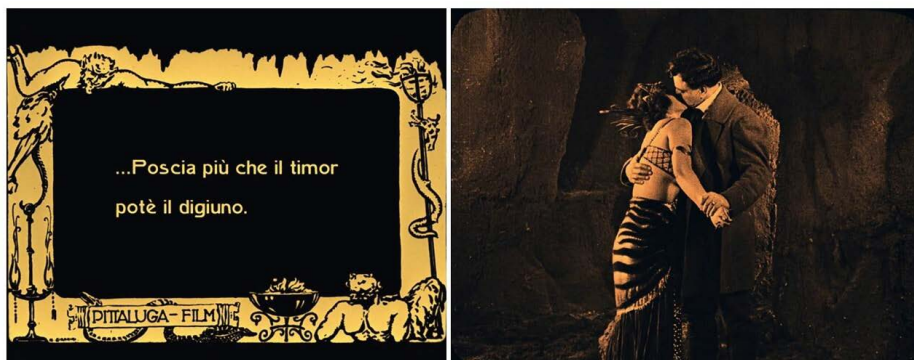


Fig. 1 Guido Brignone, *Maciste all'Inferno*, 1926, copia appartenente alle collezioni del Museo Nazionale del Cinema, Torino

Qualunque adattamento per lo schermo della *Commedia* o delle sue parti presuppone, insomma, una strategia atta a gestire la dialettica tra immagini create e parola del Poema che deve tener conto anche dell'orizzonte di attesa' del proprio pubblico di riferimento.

3. A ognuno il suo Dante

Il lussuoso *Inferno* della Milano Films (1909), per esempio, in quanto prodotto con scoperte ambizioni di conquista di prestigio culturale, non poteva limitarsi a mostrare sullo schermo dannati e mostri infernali. Doveva almeno tentare di evocare anche la poesia con cui erano stati cantati, al fine di non deludere un pubblico colto e borghese che contava diversi appassionati capaci di 'mandare a memoria' interi canti del Poema. Impresa non semplice, specie considerando che, essendo l'arte cinematografica ancora muta, per rimandare ai versi danteschi occorreva ricorrere alle didascalie oppure a tecniche di riferimento indirette non facili da gestire.

Al contempo, per garantire il successo del film, era indispensabile cattivarsi anche l'interesse del pubblico meno sofisticato, già fidelizzato al nuovo medium ma poco propenso ad accollarsi un'ora di spettacolo il cui principale obiettivo fosse fare sfoggio di erudizione.

Per non annoiare gli uni, tentando al contempo di soddisfare le pretese di rigore degli altri, *Inferno* ricorre a una strategia ben studiata: la costruzione di una storia per immagini leggibile a più livelli.

Come prevedibile, tale strategia è particolarmente evidente nella struttura delle didascalie. L'episodio di Ugolino, per esempio, così come appare nella copia restaurata nel 2011 dalla Cineteca di Bologna (per approfondimenti cfr. Marotto, 2011, pp. 39-43),⁸ è introdotto da un cartello

⁸ Il testo delle didascalie della copia è da considerarsi ragionevolmente affidabile per l'analisi.



Fig. 2 Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, *La Divina Commedia. Inferno*, 1911, frame. Courtesy Cineteca di Bologna

che accosta una semplice descrizione di ciò che sta per apparire sullo schermo («Il Conte Ugolino rode il cranio dell'Arcivescovo Ruggeri [sic]») al riferimento diretto a un verso dantesco («“La bocca sollevò dal fiero pasto”»), proponendo al pubblico la scelta tra due 'presentazioni', funzionali a gratificare spettatori con diversi livelli di familiarità con l'opera di partenza (per un'analisi dettagliata delle didascalie, cfr. Raffaelli, 2003, 47-75).

Il tramite della scrittura non era tuttavia l'unica risorsa di citazione poetica a disposizione di un cinema ancora senza sonoro ma non senza parole: i versi di Dante vengono infatti evocati nelle immagini di *Inferno* anche attraverso il labiale e i movimenti dei personaggi. Da questo punto di vista Ugolino, essendo come Francesca e Ulisse un personaggio monologante, si rivela particolarmente *cinogenico*. Quando nel film compare per la prima volta, conficcato nel ghiaccio del Cocito, il suo 'racconto' gestuale è fedele ad alcuni tra i versi più noti delle terzine a lui dedicate. Non solo alza la testa dal «fiero pasto» ma la 'forbisce' anche coi capelli dell'arcivescovo (*Inf.* XXXIII, vv. 1-2). Poco più avanti alza un dito accusatore su Dante che lo incita a ricordare il suo angoscioso passato («tu vuo' ch'io rinnovelli», v. 4) e si stringe il petto ad indicare «disperato dolor che 'l cor mi preme» (v. 5), prima di portare la mano all'orecchio per sottolineare come ascoltando

il suo interlocutore ne abbia colto la cadenza fiorentina (vv. 11-12) (sulle fonti dell'esegesi dantesca sottesa alla messa in scena dell'*Inferno* della *Divina Commedia*, cfr. Bellomo, 2019, pp. 1-15).

Una evocazione così precisa della parola dantesca, pur riservata solo ai passaggi più celebri del poema, offriva un efficace canovaccio funzionale alle occasioni in cui pubbliche letture si sarebbero accompagnate alle proiezioni e soprattutto contribuì a garantire al film quel riconoscimento di opera culturale cui ambiva. Al contempo, questo genere di monologo muto era così ben inserito in un contesto scenografico spettacolare che anche chi non era in grado di godere delle allusioni ai versi avrebbe comunque trovato nella messa in scena molteplici elementi di attrazione.

4. *Parola performata*

Con l'avvento del sonoro, il cinema di ispirazione dantesca poté disporre di una nuova potente possibilità espressiva: la parola poetica 'performata' (cioè, letta, recitata, declamata). In alcuni momenti, quando la tensione verso le altezze dei versi della *Commedia* sembra diventare insostenibile, gli adattamenti interrompono la 'normale' messa in scena, quasi a dichiararne i limiti espressivi, per rimettere al centro della rappresentazione proprio quella stessa irraggiungibile poesia. Un approccio non a caso ricorrente nelle produzioni televisive dagli scoperti intenti didattici.

È quanto accade nella terza puntata della *Vita di Dante* di Cottafavi (1965). Al momento di affrontare la crisi vissuta dal poeta a seguito della morte di Arrigo VII e la conseguente sublimazione che (nell'interpretazione dello sceneggiato) portò alla realizzazione della *Commedia*, viene sospesa la normale narrazione, con gli attori in campo a recitare i diversi personaggi. Il racconto viene invece affidato a due voci fuori campo: quella di Riccardo Cucciolla, che evoca il poema e i suoi dannati più famosi, e quella di Giorgio Albertazzi-Dante che declama i versi più celebri dedicati a quegli stessi personaggi. A Ugolino, cui Dante – secondo Cucciolla – riserva una «pietà attonita e severa», è dedicata la lettura dei versi 67-75 del XXXIII canto, mentre sullo schermo viene mostrata una miniatura a tema conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi,⁹ in modo da isolare via via sempre

⁹ Bibliothèque Nationale di Parigi. immagine ms. It 74, riprodotta nell'edizione della *Commedia* pubblicata a dispense da Fabbri Editore nel 1963. Ringraziamo Sandro Morachioli per l'identificazione.

più in dettaglio l'immagine del volto sconvolto del conte intento al «fiero pasto».

Anche in *Pokol* (1974) la parola dantesca 'performata', mediata dalla traduzione ungherese del poeta Mihály Babits, guadagna a tratti un'assoluta centralità. Nell'inscenare la maggior parte dei gironi infernali, il film punta molto sulla spettacolare rilettura psichedelica di paesaggi irreali, popolati da lucertole giganti e danzatori contemporanei (sul film, cfr. Csantavéri, 2023, pp. 123-149). Quando però Dante e Virgilio incontrano Ugolino, Rajnai opta per una soluzione di estrema sobrietà: per oltre due minuti la camera fissa inquadra le teste di Ugolino e di un insolitamente giovane Ruggieri sullo sfondo del terreno ghiacciato, mentre il conte recita ben dodici terzine dal XXXIII canto (vv. 13-15, 22-24, 46-75).



Fig. 3 András Rajnai, *Pokol*, 1974. Non è stato possibile reperire gli aventi diritto. Gli autori rimangono a disposizione per sanare involontarie omissioni

L'intento è evidentemente quello di dichiarare l'autonomia della parola poetica che non necessita di ulteriori elementi di attrazione per manifestarsi nella sua potenza espressiva. Anzi. Tanto più che

l'immagine non sfrutta nemmeno il potenziale orrorifico del «fiero pasto», rappresentando i volti dei due dannati a una certa distanza, senza che nemmeno si tocchino.

5. *Adattare è interpretare?*

Nel tradurre il verso «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno», Babits, ha cambiato l'ordine delle parole. Ugolino, probabilmente per preservare la metrica corretta, parlando in ungherese termina infatti il suo racconto con la parola «dolor». Come ha rimarcato Csantavéri, però, proprio in corrispondenza di quel verso celeberrimo Rajnai ha scelto di introdurre l'unica ma significativa modifica al testo di riferimento. In *Pokol*, infatti, Iván Darvas-Ugolino chiude il suo monologo restituendo al «digiuno» il ruolo simbolico di chiusura del discorso (ivi, p. 146).

Non un dettaglio da poco: porre l'accento sul «dolor» piuttosto che sul «digiuno» può fare una grande differenza. Come noto, la tradizione interpretativa della *Commedia* propone due letture molto diverse di cosa Ugolino intenda raccontare, concludendo il suo discorso con il verso 75: la prima, più accreditata, vuole che il conte, vinto dallo sfinimento, sia morto di inedia subito dopo aver assistito alla fine dei suoi figli; la seconda, di maggior successo nelle rielaborazioni popolari, lo vede perdere la ragione a causa della fame e abbandonarsi alla tecnofagia (per un compendio della storia interpretativa del verso si veda per esempio: Sasso, 2017, pp. 361-365). Parte del fascino del verso sta proprio nella sua elusività, imposta da un dolore così devastante da essere impossibile da affrontare anche nel ricordo, qualunque esso sia. Sasso sottolinea come non si possa parlare di «ambiguità» del verso quanto di una sua forma «doppia»: «La questione è posta in modo duplice e non la si può decidere in un senso o nell'altro, perché è Dante che mette il lettore nella condizione, che è anche la sua, di non poterne scegliere l'una a esclusione dell'altra» (ivi, p. 351).

Al momento di adattare la storia per lo schermo la natura irriducibile della parola poetica pone qui un problema difficile da affrontare: la fine di Ugolino, sottratta agli occhi del mondo dalla sua reclusione nella torre della Muda, è negata anche a quelli dello spettatore. Non solo per la crudezza del suo oggetto (che, nella variante più fosca, evoca un tabù irrappresentabile), ma anche per la difficoltà di dare corpo a quell'«immagine mancante» cui il testo allude senza scioglierne il mistero.

Quasi tutti i film che conosciamo in cui si rappresenta la prigionia dei Della Gherardesca interrompono il racconto per immagini un momento prima che il digiuno abbia ragione del dolore. Così accade in *Inferno* o in *Mirabile visione*: in tutti questi casi la sequenza della prigionia termina con

Ugolino che si accascia, lasciando il dubbio se sia morto o sconvolto dal dolore. A riprova che adattare, come tradurre, significa anche interpretare, questa sospensione non implica che i diversi film non possano orientare il proprio spettatore verso una o l'altra delle possibilità. Se, come avviene per esempio nel kolossal della Milano Films, alla chiusura del flashback segue subito una inquadratura infera che insiste su come Ugolino rode il teschio di Ruggieri, questo getterà un'ombra inquietante anche su tutto ciò che lo spettatore ha visto in precedenza. Rajnai, dal canto suo, variando la traduzione del verso 75, sembra aver voluto suggerire che, in situazioni estreme, è la fame a vincere su tutto.

Più complesso il caso di *Dante nella vita dei tempi suoi* (1922). Se dovessimo valutare solo a partire dalla copia del film che conosciamo oggi, la figura del conte sembrerebbe tratteggiata con toni particolarmente lirici, quasi celebrativi, decisamente più vicini alle letture 'eroiche' che fecero la fortuna del personaggio nel mondo anglosassone piuttosto che a macabri richiami al cannibalismo: l'ultima immagine in cui appare, su cui torneremo, lo vede in una posa patetica, circondato dai figli, languenti ma ancora vivi. Non solo: questa stessa immagine è accostata in dissolvenza (raccordo particolarmente intimo tra due inquadrature) con una ripresa che mostra Dante assorto nel racconto appena ascoltato. Subito dopo un'ulteriore dissolvenza introduce il quadro patetico di Gemma Donati, moglie di Dante, stretta ai loro figli, in una composizione che riprende evidentemente l'ultimo *tableaux* ugoliniano. Una sorta di «raccordo» sull'amore filiale che suggerisce un'analogia tra la condizione del poeta esule e quella del conte prigioniero. Quest'ultimo, peraltro, è stato precedentemente scagionato da ogni accusa di tradimento in una provvidenziale didascalia,¹⁰ tanto che par lecito domandarsi come mai il poeta lo abbia condannato a giacere nell'Antenora. Non è forse un caso che tra i 'consulenti' danteschi del film risulti Isodoro Del Lungo, tra i primi a metter l'accento sul fatto che Dante definisce una «voce» il tradimento di Ugolino (*Inf.* XXXIII, v. 85) nel suo testo Dante nei tempi di Dante (cfr. Sasso, p. 2017, p. 363).

A riprova di come l'analisi di copie antiche richieda sempre notevole cautela, la sceneggiatura del film approntata da Soldani rivela un contesto più aperto alle suggestioni della 'leggenda nera' dei Della Gherardesca. Se le differenze tra questa versione e il film come lo possiamo vedere oggi siano da imputare a lacune, a modifiche in corso di lavorazione o a entrambe le cause è allo stato attuale difficile stabilire.

¹⁰Le didascalie della copia del restauro 1995, tuttavia, sono solo parzialmente affidabili perché ricostruite sulla base di traduzioni da copie estere e materiale pubblicitario.



Fig. 4 Domenico Gaido, *Dante nella vita dei tempi suoi*, 1922, copia appartenente alle collezioni della Cineteca di Bologna

Anche nella sceneggiatura il racconto dedicato a Ugolino ricorda a Dante la moglie e i figli lontani, tuttavia, la sequenza non termina con il composto gruppo doloroso con cui chiude la copia restaurata. Prosegue, invece, mostrando prima una inquadratura in cui il conte si accascia sui cadaveri dei figli in bilico tra la morte e la follia e subito dopo recuperando una immagine particolarmente raccapricciante, già prevista in una sequenza precedente: nel corso degli scontri avvenuti a Calendimaggio 1300, Ristoro Della Sernella, con le mani mozzate dai nemici, caduto nel fango, azzanna la nuca del nemico politico Neri Zingaro. Infine, per suggerire ancora una volta il lavoro di rielaborazione creativa del poeta a partire da molteplici suggestioni della sua vita privata e politica, lo scontro tra Ristoro e Neri dissolve in una immagine infernale di «Ugolino, come un cane rabbioso che azzanna la testa di Ruggieri» (Soldani, s.d., p. 65).

6. *L'immagine mancante*

Di *Dante nella vita dei tempi suoi* si ricorderà, anni dopo, Freda, mettendo in scena il suo *Il conte Ugolino* (Freda dichiara di aver ‘adorato’ il film di Gaido in un’intervista al regista in Poindron, 1994, p. 42). Posto che i film ugoliniani afferenti al primo gruppo che abbiamo individuato, cioè quelli dedicati interamente alla storia romanzata del conte e dei suoi congiunti, attingono a piene mani anche dalle numerose rielaborazioni sceniche e romanzesche del personaggio – nelle recensioni del film, per esempio, si cita la derivazione da «la versione del Taddini e di altri minori, in genere contrari all’Ugolino», cfr. *Il conte Ugolino*, 1909, p. 11) – è proprio questo solido dramma storico di genere a far mostra di una delle più suggestive tra le ‘soluzioni’ al problema della rappresentazione cinematografica dell’‘immagine mancante’.

Freda dichiarò pubblicamente la sua adesione all’interpretazione antropofagica del verso 75 del canto XXXIII, eppure, probabilmente anche

per timore della censura, nella conclusione del suo film sceglie di preservare «l'ambiguità del testo dantesco, esaltandola in chiave horror» (Della Casa, 1999, p. 36).

Il conte Ugolino si apre con l'immagine di un'edizione della *Divina Commedia* illustrata da Dorè, aperta in corrispondenza della terzina di 'presentazione' del protagonista (*Inf.* XXXIII, 13-15). Il richiamo letterale al testo dantesco ritornerà nel pre-finale, quando la voce off di Carlo Ninchi declama sei terzine (*Inf.* XXXIII, vv. 55-72) a commento della sequenza in cui viene mostrata la prigionia di Ugolino e dei suoi figli, con pause calcolate in modo che le immagini accentuino la drammaticità del racconto, fino a troncarsi il verso 72 fermandosi a «tra il quinto e il sesto», cioè subito prima delle parole che introducono la terzina più famosa del canto. Una scelta che, sfruttando ancora una volta la conoscenza diffusa, ancorché imprecisa, del passo della *Commedia*, contribuisce a una suspense di imprevista efficacia, considerando che, in realtà, tutti già conoscono il finale.

L'esibizione dello strazio degli incarcerati a questo punto si interrompe per mostrare le romanzesche vicissitudini di Emilia (interpretata da Gianna Maria Canale), figlia di Ugolino, che corre a Roma dal Papa per invocare la grazia per i suoi familiari, ottenendola. Nella scena successiva è già di ritorno a Pisa; dopo aver fatto abbattere la porta murata, entra ansiosa nella cella dove gli uomini Della Gherardesca sono rinchiusi. Mentre la cinepresa si avvicina al suo bel volto con un lento carrello, lei avanza insicura, come per abituarsi alla penombra. Poi alza lo sguardo, vede ciò che è negato allo sguardo del pubblico e getta un urlo di profondo raccapriccio. Orrore destinato a ingigantire nell'immaginazione dello spettatore proprio a causa dell'impossibilità di un controcampo. L'immagine mancante, appunto. L'urlo di Emilia viene bloccato in un *freeze frame* e rielaborato graficamente come illustrazione del volume che veniva aperto a inizio film, ad accompagnamento di un unico verso: «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno». Alla fine, di fronte all'irrappresentabile, non si può che tornare alla parola dantesca.



Fig. 5 Riccardo Freda, *Il conte Ugolino*, 1949. Non è stato possibile reperire gli aventi diritto. Gli autori rimangono a disposizione per sanare involontarie omissioni

7. La scena oltremondana: cinegrafie del Cocito

All'interno della vasta produzione iconografica che ha tentato, dal Trecento a oggi, di tradurre in immagini la *Commedia*, «nessun personaggio [...] ha impressionato gli artisti quanto il Conte Ugolino» (Morachioli, 2020, p. 10; sull'iconografia ugoliniana cfr. anche, Yates, 1951, pp. 103-117 e Boshier, 2009, pp. 399-423). Realizzati sul margine quasi ultimo di questa tradizione plurisecolare, i film che evocano le tristi vicende del conte pisano non si sono di certo sottratti al confronto con essa.

Come avviene per le storie seconde più rilevanti del poema, nella tradizione iconografica l'episodio di Ugolino si articola spesso, in particolare dal XVIII secolo in poi, in due regimi spaziali discontinui e differenziati: da un lato lo spazio oltremondano, il lago Cocito al fondo dell'Inferno, dall'altro gli spazi delle vicende terrene. Il cinema rilancia da subito questa alternanza: stando alle fonti d'epoca (Lasi, 2023, pp. 32-34) sembra che il *Conte Ugolino* (1909) prevedesse una scena finale con il protagonista che all'Inferno rode il cranio di Ruggieri. Se così fosse, e purtroppo il frammento sopravvissuto non ci permette di confermarlo, saremmo in presenza del primo film in cui compare una rappresentazione dell'Inferno dantesco. I ricorrenti elogi, da parte della critica del tempo, di questa prima evocazione infernale accrescono i rimpianti per la sua perdita. Per fortuna è ancora possibile vedere le ricostruzioni del Cocito proposte nei due Inferni concorrenti del 1911.

Il Cocito messo in scena dalla Helios si limita, per ragioni di durata e budget, a far vedere una piccola porzione dell'Antenora, quella che ospita Ugolino e Ruggieri, allestita con una scenografia molto essenziale. I tratti somatici del Conte sono alterati e mostruosi rispetto a come apparirà di lì a poco nel flashback, come a rafforzare la disomogeneità scenica e stilistica tra i due regimi spaziali. Pur nella totale differenza di segno, l'orrore che vuole trasmettere l'inquadratura della Helios è analogo a quello prodotto, venticinque anni dopo, dalla tavola ugoliniana di Luigi Martignon: in entrambi i casi, peraltro, si nota la scelta di valorizzare Ugolino e Ruggieri sull'avanpiano, per esaltare l'orrore della scena.

La superficie del lago, nell'*Inferno* della Helios, sembra coperta da una candida neve, la stessa che decora la roccia a vaga forma di colonna che occupa il centro dell'inquadratura; si tratta di una composizione semplice, giocata sul contrasto binario tra il bianco della neve ghiacciata e il nero dello sfondo. La figurazione simmetrica con composizione a X esalta la superficie e non la profondità dell'immagine, come invece avveniva nell'unica xilografia che Doré dedica a Ugolino nel Cocito. Dall'incisione di Doré, però, questa inquadratura replica da un lato il particolare intreccio tra Ugolino e Ruggieri (questi viene tirato su per le ascelle dalle braccia del conte), dall'altro lato la prossemica dei personaggi: sul margine sinistro si

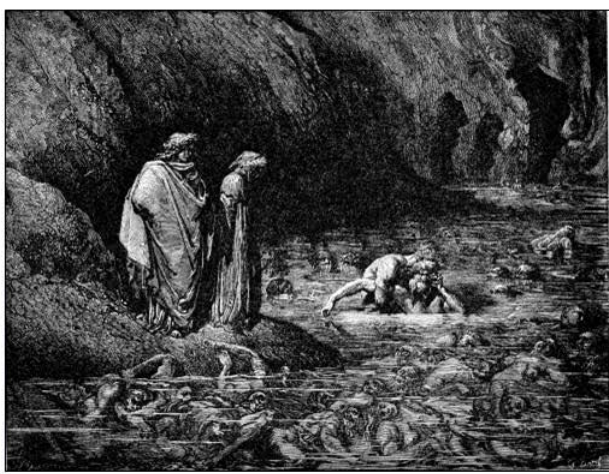


Fig. 6 Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo, *Inferno*, 1911, frame intero e particolare. copia appartenente alle collezioni della Filмотeca Vaticana; Gustave Doré *Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri*, 1861, xilografia, intero e particolare

vedono Dante e Virgilio in figura intera, decentrati, e quindi colti nel loro ruolo di spettatori, mentre a destra si colloca la terribile scena di Ugolino e Ruggieri.

Anche se Frieda Klug, distributrice del film, difende i limiti di questo *Inferno* sottolineando come il fine dell'operazione fosse solo selezionare i quadri più interessanti della cantica «basandosi anche sull'opera del Doré» (*La vita cinematografica* citato in Martinelli, 1995, p. 251), va comunque notato come tale ispirazione sia limitata agli aspetti rilevati poc'anzi. Nulla resta di quella potente visione d'insieme del Cocito come pianura ghiacciata sconfinata e spoglia, talmente liscia da sembrare un gigantesco e scivoloso specchio, che Doré offriva in due delle tre tavole dedicate a questo luogo dell'*Inferno*.

Questa connotazione del lago come lastra vetrata che attanaglia i dannati viene ripresa invece nella corrispondente inquadratura dell'*Inferno* della Milano Films. Anche qui, come nell'illustrazione di Doré, la superficie è così liscia da riflettere le figure di Dante e Virgilio. [Inserire Fig. 7 Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, *La Divina Commedia. Inferno*, 1911, copia appartenente alle collezioni della Cineteca di Bologna; Gustave Doré, *Dante Virgilio nel Cocito - I traditori*, 1861, xilografia]

Nella seconda parte di questa lunga inquadratura assistiamo tuttavia a qualcosa di innovativo. Dante, al centro del campo, abbassa lo sguardo

verso il margine inferiore del quadro e alza le braccia in segno di sgomento. Il suo sguardo attiva un fuori campo, dimensione latente ma essenziale dello spazio filmico di cui il cinema stava scoprendo funzioni e opportunità. Questo fuori campo attira l'attenzione del pubblico, che attende – per l'annuncio della didascalia precedente – l'ingresso in scena di Ugolino. Qui assistiamo a uno dei rarissimi movimenti di macchina del film: la camera esegue un'insolita panoramica verticale, facendo entrare in campo, solo nella loro parte superiore perché la restante è conficcata nel ghiaccio, Ugolino e Ruggieri. Questo straordinario movimento di macchina non solo conferisce un rilievo eccezionale all'apparizione di Ugolino ma costituisce una smarcatura rispetto a Doré. La tradizione iconografica incontra qui le potenzialità cinetiche e metamorfiche offerte dal nuovo medium. Nell'arco di pochi secondi il punto di vista che costruisce l'immagine passa da statico a mobile, e lo spazio visivo può riconfigurarsi in tutto o in parte. Il vedere, esercizio che Dante compie molto spesso nell'*Inferno* di Doré, restando in piedi ai margini della scena, si carica qui di una valenza dinamica del tutto assente nelle xilografie del francese, e diventa un'azione capace di cambiare l'orizzonte della visione stessa.

8. *L'Inferno sulla terra: in cella con Ugolino*

Se, seguendo il racconto di Ugolino, ci si sposta dal presente (il Coci-to del nono cerchio) al passato evocato dal dannato, appare subito chiaro come lo spazio filmico più importante del monologo ugolesiano, il solo a essere presente in tutti i flashback cinematografici ricordati in apertura, sia quello della cella nella torre dei Gualandi.

Doré dedica a questo spazio carcerario ben tre tavole, caso unico nel suo ciclo xilografico. Nella prima, Ugolino cerca di calmare i suoi cari, nella seconda, Gaddo, allo stremo, invoca l'aiuto del padre, mentre nella terza Ugolino contempla disperato i figli e i nipoti morti di fame. Le prime due tavole hanno una composizione quasi identica: una luce laterale proveniente dalla finestra della cella (molto più ampia del «breve pertugio» evocato da Dante, Inf. XXXIII, v. 22) illumina teatralmente Ugolino, posto al centro dell'immagine, vertice superiore di un ideale triangolo composto dai nipoti e dai figli che tendono a lui. Questa composizione piramidale, figurazione simbolica di una patriarcalità laocoontica (Morachioli, 2020, pp. 75-93), è tipica di tanta iconografia ugolesiana, la si trova in Bartolomeo Pinelli, Giuseppe Bossi, Pietro Vergine, William Blake, Fortuné Dufau e tanti altri. Nella seconda tavola, tuttavia, la figurazione triangolare è più fragile, indizio di una più tragica degradazione (i figli e i nipoti sono alla fine). Il conte tiene tra le braccia due dei quattro congiunti, come se cer-

casce disperatamente di mantenere l'integrità del triangolo. Nella terza tavola il punto di vista cambia completamente. Ugolino non è più al centro ma in penombra sulla destra, ai margini della scena occupata dai morti illuminati dal fascio di luce.

Nessuna delle tre tavole citate sembra però ispirare le corrispondenti scene allestite nelle prime due versioni mute dell'*Inferno*. I flashback ugoliniani di entrambi i film sono molto diversi per durata e struttura; mentre quello della Helios si esaurisce in una sola inquadratura, quello della Milano Films, è più articolato e complesso, prevedendo non solo inquadrature della cella, ricostruita in teatro di posa, ma anche riprese in esterni, con un'integrazione, tipica anche di molti altri film d'arte del primo cinema italiano, tra scenografie di studio e paesaggi reali, spesso di interesse naturale o artistico (Bernardi, 2022, pp. 49-52).

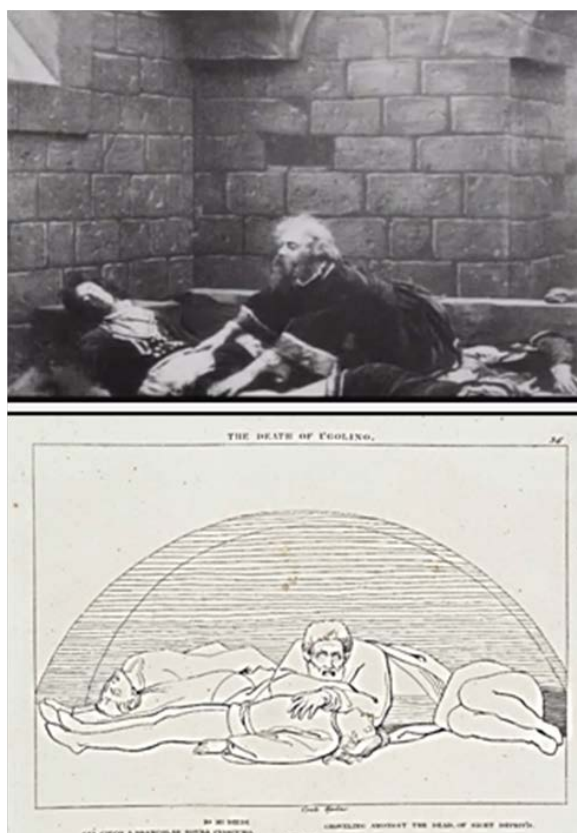


Fig. 8 Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo, *Inferno*, 1911, frame, intero e particolare. copia appartenente alle collezioni della Filmoteca Vaticana; / John Flaxman, *Inferno*, canto XXXIII, acquaforte, Typ 732.93.396, Houghton Library, Harvard University

L'unica inquadratura che l'*Inferno* della Helios riserva all'«orribile torre» è ambientata nella fase conclusiva del racconto di Ugolino, poco prima che il dannato pronunci il suo verso più celebre. Il conte, ormai cieco, brancola sopra i corpi dei figli e dei nipoti. La scena, quasi identica a quella che chiude il finale del flashback ugoliniano nell'*Inferno* della Milano Films, ambisce a tradurre visivamente i versi «Ond'io mi diedi, già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due dì li chiamai, poi che fur morti» (*Inf.* XXXIII, 72-74), proprio quelli che a fine Settecento avevano suggerito a John Flaxman il superamento della classica iconografia piramidale ricordata poc'anzi. Nel disegno dall'artista inglese, Ugolino è accasciato sui figli ormai morti, con

la bocca aperta e gli occhi concavi rivolti all'osservatore.

Interessante notare come, circa un secolo dopo, questi stessi versi abbiano ispirato il bassorilievo su Ugolino scolpito da Rodin per la sua monumentale *Porte de l'Enfer*. Anche lo scultore francese, come Flaxman, compromette la classica figurazione triangolare, rappresentando Ugolino, già nudo come tutti i dannati, a carponi sopra i figli senza vita, ma questa scelta implica un'interpretazione diversa: se Flaxman rappresenta «the terrible without the disgusting in a truly classical manner» (Yates, 1951, p. 20), Rodin spinge la disperazione di un padre oltre i limiti dell'umano sino a rendere Ugolino «simbolo universale dell'uomo che perde la ragione e degrada in uno stato ferino» (Morachioli, 2020, p. 110).

Le corrispondenti scene nei due inferni muti (dove il conte si protende disperato in ginocchio sopra i corpi dei suoi cari non rassegnandosi all'idea di averli perduti) pur condividendo con Flaxman e Rodin la scelta di vi-

sualizzare un Ugolino prostrato, ammutolito e accecato dal dolore, ormai incapace di ergersi a vertice di una piramide patriarcale, evitano la radicalità rodiniana, dando rilievo non alla bestialità (prodromo di una possibile antropofagia) ma alla disperazione senza fondo del protagonista, con un accorato accento sentimentale vicino a quello espresso



Fig. 9 Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, *La Divina Commedia. Inferno*, 1911, dettaglio, copia appartenente alle collezioni della Cineteca di Bologna; Tommaso Minardi, *Il conte Ugolino prigioniero con i figli nella Torre di Pisa*, 1831, matita e acquerello bruno su carta intelata. Accademia di San Luca, Roma

da Tommaso Minardi in un acquerello e matita del 1831.

Il flashback della Milano Films, come anticipato, non solo è più articolato ma allestisce lo spazio del «doloroso carcere» (*Inf.*, XXXIII, v. 55) in modo più strutturato. L'architettura non è dissimile dalla cella disegnata da Doré nelle prime due tavole della torre: lo spazio è diviso in tre settori, la parete di sinistra con la finestra, il muro centrale di sfondo (che nell'inquadratura si arricchisce di un varco d'apertura, per aumentare la profondità di campo) e poi il settore spaziale destro. Le differenze però sono almeno due. Prima di tutto cambia la prossemica. Se Doré, in entrambe le tavole, mantiene una composizione triangolare delle figure, con Ugolino al centro, nell'*Inferno* della Milano Films invece il triangolo è disgregato. Figli e nipoti non si raccolgono intorno al protagonista, ma si disperdono nello spazio della cella. Inoltre, Ugolino non è al centro della scena ma occupa, sin quasi alla fine della sequenza, una posizione decentrata sulla destra (come nel celebre bassorilievo in bronzo di Pierino da Vinci, 1548-49, dove però Ugolino figura sul margine sinistro).

La seconda differenza è l'assenza dei contrasti di luce, ben presenti nel-



Fig. 10 Gustave Doré, *Ugolino*, 1861, xilografia; Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, *La Divina Commedia. Inferno*, 1911, copia appartenente alle collezioni della Cineteca di Bologna

le tavole di Doré – ma anche in tante altre immagini ugoliniane, quanto meno da Joshua Reynolds in poi. Non si deve pensare che gli operatori della Milano Films non fossero in grado di produrre una luce contrastata, anzi, molte sequenze che nel film mettono in scena lo spazio oltrmondano si reggono interamente, proprio come le xilografie di Doré, sui contrasti di luce, fondamentali per connotare l'interminabile notte infernale. È plausibile quindi ipotizzare che la messa in scena di questo flashback (come degli altri due del film, dedicati rispettivamente a Paolo e Francesca e a Pier della Vigna) si conformasse a un altro standard stilistico, più vicino al film d'arte e incentrato su un'illuminazione diffusa e uniforme, capace di rendere interamente visibili spazi pur poco illuminati come quelli di una prigionia.

In *La mirabile visione* (1921) lo spazio della cella nella Muda è allestito con modalità diverse rispetto ai due casi precedenti, il che non sorprende se si considera che sono passati dieci anni, un arco di tempo molto elevato nella storia del cinema. Almeno due sono le differenze più rilevanti. La prima risiede nel ricorso a un montaggio ben più serrato rispetto allo stesso episodio nell'*Inferno* della Milano Films. In quest'ultimo, la sequenza della prigionia dura 30" in più rispetto a quella della *Mirabile visione* ma è composta da quattro inquadrature (corrispondenti alla reclusione e alla chiusura della porta), con una durata media per singolo piano di 55". Nella *Mirabile visione* invece si contano ben ventidue unità tra inquadrature e didascalie, con una durata media singola di 8". Il montaggio, inoltre, orchestra quattro situazioni narrative diverse: la reclusione, la chiusura della porta, il racconto di Cinzia a Dante, e l'immagine conclusiva del poeta che scrive i versi del monologo di Ugolino. Il maggiore dinamismo narrativo arricchisce il testo dantesco e permette una più efficace drammatizzazione della prigionia.

La seconda differenza riguarda l'uso della luce, non più uniforme ma articolata in forti contrasti, a tratti persino esasperati, realizzati con straordinaria perizia tecnica da Carlo Montuori (pioniere nell'uso della luce artificiale – cfr. Montuori, 1937, pp. 445-447 – e tra i maggiori direttori della fotografia del cinema italiano). I prigionieri sono a malapena distinguibili, soverchiati dalle tenebre se non per un ridotto squarcio centrale, aperto dalla luce della finestra. Al centro di quest'area illuminata vi è sempre Ugolino, molto più egemone visivamente rispetto ai due film precedenti, anche per la scelta di filmare più da vicino il suo volto e i suoi gesti. Figli e nipoti si collocano invece tra luce e buio, affiorano dall'oscurità ma paiono prossimi a ripiombarvi dentro, per sempre.

Anche Ugolino, a un certo punto, sembra a rischio di sparizione, in particolare nell'inquadratura che lo vede seduto, al centro della scena, attorniato da suoi cari, con lo sguardo muto indirizzato verso lo spettatore. Qui sembra quasi che Montuori e Caramba vogliano immergere dentro un bagno di inchiostro nero la celebre incisione del 1809 di Moses Haughton ricavata dal quadro perduto di Füssli (con un Ugolino possente ma impotente, seduto al centro mentre guarda l'osservatore), con un'oscurità dilagante che immerge il patriarca nella penombra, lasciando intravedere solo una parte del suo volto.

Nel finale, la sparizione del protagonista sembra compiersi. Nell'ultima inquadratura che il film dedica alla sua vita terrena, il volto di Ugolino, illuminato da una luce proveniente dal basso – del tutto simbolica anche perché priva di giustificazione narrativa – assume connotazioni tra il ferino e il folle, riattualizzando una tradizione iconografica, di matrice soprattutto romantica, votata a una forte intensificazione patemica.



Fig. 11 Caramba (alias Luigi Sapelli), *La mirabile visione*, 1921, , copia appartenente alle collezioni di GP Archives, restaurata da CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée in collaborazione con CSC - Cineteca Nazionale, Roma; Moses Haugton Jr. da Johann Heinrich Füssli, *Ugolino and his sons in the tower*, 1809, punteggiato



Fig. 12 Caramba (alias Luigi Sapelli), *La mirabile visione* (1921), copia appartenente alle collezioni di GP Archives, restaurata da CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée in collaborazione con CSC - Cineteca Nazionale, Roma

Anche nel di poco successivo *Dante nella vita e nei tempi suoi* (1922) si nota, nella sequenza della prigione, una peculiare attenzione al volto di Ugolino, mentre le scene d'insieme appaiono meno elaborate di quelle rea-

lizzate dieci anni prima dalla Milano Films. Gaido e Soldani vogliono esaltare soprattutto il disperato dolore paterno, senza eccedere in altri patetismi. L'umanità delle emozioni provate da Ugolino, secondo gli autori del film, vale soprattutto per il suo essere padre. Una scelta, questa, funzionale al parallelismo tra il poeta e il suo personaggio, esplicito con quell'eloquente duplice sovrimpressione di cui si è già detto nel paragrafo 5.

Nella sequenza della carcerazione del *Conte Ugolino* (1949) di Freda (risolta in pochi minuti a fronte degli altri 80' dedicati a congiure, tradimenti, omicidi, vendette, processi ecc., ossia a ciò che più interessava al regista) si rilevano non poche differenze rispetto ai film precedenti, ma il dato non stupisce, sono passati trent'anni, ci si confronta ora con un modo di rappresentazione del tutto diverso, in parte debitore delle forme del cosiddetto cinema classico hollywoodiano, in particolare nelle sue varianti espressive legate non solo al cinema d'azione e d'avventura, ma anche al noir.

Anche alla luce di questi debiti si può interpretare una singolare inquadratura che coglie Ugolino e i suoi cari ripresi non più in angolazione frontale, come avveniva nei film precedenti ma anche in larga parte nella tradizione iconografica che li ha influenzati, marcatamente dal basso, a creare una deformazione quasi espressionista in piena coerenza con l'intensa drammatizzazione che caratterizza tutto il film.



Fig. 13 Riccardo Freda, 1949, *Il conte Ugolino*. Non è stato possibile reperire gli aventi diritto. Gli autori rimangono a disposizione per sanare involontarie omissioni

Sempre nello stesso fine rientra un'altra scelta anomala rispetto al dettato dantesco: nel film di Freda, infatti, non si assiste alla chiusura della porta della torre ma viene murata quella della cella, come in un racconto gotico, davanti allo sguardo impietrito (questo sì un motivo dantesco) di Ugolino.

9. In conclusione: «Non chiedetegli della sua storia...»

Giunti alla conclusione di questo viaggio nel corpus filmico ugoliniano, necessariamente essenziale, ci pare interessante ricordare l'apparizione di Ugolino in uno dei film danteschi più anomali e innovativi. Si tratta del già citato *Dante's Inferno*, film di animazione diretto nel 2007 da Sean Meredith, adattando le illustrazioni di Sandow Birk (Magri, 2007, pp. 203-213).

Birk e Meredith, sulla falsariga del libro omonimo realizzato dal primo con Marcus Sander, attualizzano la *Commedia*, concependo l'inferno come una metropoli contemporanea abitata anche da dannati di più recente ingresso. Dante e Virgilio, giunti in un Cocito che pare un parco pubblico innevato, quasi per contrastare l'angosciante immobilità che attanaglia i traditori del Cerchio, si esibiscono in una leggiadra danza sul ghiaccio, con virtuosismi da pattinatori provetti, fino a quando il poeta non inciampa, come avveniva nel poema, sulla testa di un dannato. In questo caso, tuttavia, non si tratta di Bocca degli Abati ma della pluriomicida Lizzie Borden. A Ugolino, invece, è concessa solo una fuggevole ma potente apparizione: viene mostrato in piano ravvicinato addentare con ferocia l'orecchio di Ruggieri (immagine che sembra richiamare un'analoga scena raffigurata da Josef Anton Koch, in *Le pene dell'Inferno*, 1825-1828), mentre la stessa Borden commenta: «È Ugolino, non chiedetegli della sua storia, va su tutte le furie».



Fig. 14 Sean Meredith, in collaborazione con Sandow Birk, *Dante's Inferno*, 2007. Courtesy Sean Meredith; Joseph Anton Koch, *Le pene dell'Inferno*, 1825-1828, affresco, particolare con Ugolino e Ruggieri. Casino Giustiniani Massimo, Roma

Parole misteriose, ma che possono assumere un significato affascinante se le immaginiamo riferite alle difficoltà implicate dall'impresa di tradurre la storia del conte in immagini audiovisive. Il monito espresso da Birk e Meredith potrebbe dunque esprimere, in filigrana, la loro frustrazione di creatori a fronte di tutti i problemi posti da questa sfida: come preservare e interpretare, nelle strategie di visualizzazione, la parola poetica? Come tenere conto, in modo produttivo ma non subalterno, della tradizione iconografica legata alla *Commedia* che ha preceduto l'avvento del cinema, sostituendo però alla discontinuità delle illustrazioni monosceniche la continuità spazio-temporale della messa in scena e del montaggio? Come oggettivare in un processo narrativo dinamico e articolato il conciso punto di vista soggettivo del monologo ugoliniano?

Come si è cercato di evidenziare nelle pagine precedenti, negli anni diverse opere hanno provato a rispondere a questi difficili interrogativi con scelte diverse, non risolutive ma sempre originali e, soprattutto, capaci di valorizzare le plurali peculiarità espressive del cinema. Anche per questo, non solo è lecito ma auspicabile prevedere che anche in futuro le immagini in movimento continueranno a chiedere al conte Ugolino della sua storia.

Bibliografia

- BATTAGLIA RICCI L. (2018), *Dante per immagini*, Torino, Einaudi.
- BELLOMO S. (2019), *Dante e la decima Musa: la prima versione cinematografica dell'Inferno*, «MLN», 134, pp. 1-15.
- BERNARDI S. (2022), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.
- BERNARDINI A. (1999), *Il cinema muto italiano. 1905-1909. I film dei primi anni*, CSC, Roma.
- BOSHIER A. (2009), *Disegnando nel buio*, in L. Battaglia Ricci, R. Cella (a cura di), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture*, Roma, Aracne, pp. 399-423.
- CSANTAVÉRI J. (2023), *Personaggi e colori*, in S. Alovisio, G. Carluccio, S. Dagna (a cura di), *Schermi oscuri*, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 139-148.
- DAGNA S. (2024), 'Dante pour le peuple', in S. Alovisio, E. De Luca, P. Desogus, A. Fabiano, D. Pirvoano (a cura di), *Dante et les arts performatifs*, Milano, Mimesis, pp. 264-279.
- Dante*, Dir. Pupi Avati, Duea Film-RAI Cinema, 2022, film.
- DELLA CASA S. (199), *Riccardo Freda*, Roma, Bulzoni.
- Dante's Inferno*, Dir. Sean Meredith, Sandow Birk, Dante Film LLC, 2007, film.

- Dante nella vita dei tempi suoi*, Dir. Domenico Gaido, VIS, 1922, film.
- Il conte Ugolino*, Dir. Giovanni Pastrone, Itala Film, 1909, film.
- Il conte Ugolino*, «Lux», 5, 1909, p. 11.
- Il conte Ugolino*, Dir. Riccardo Freda, Forum Film, 1949, film.
- Inferno*, Milano Films, 1909, film.
- Inferno*, Dir. Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo, Helios Film, 1911, film.
- La mirabile visione*, Dir. Caramba, alias Luigi Sapelli, Tespi Film, 1921, film.
- LASI G. (2023), *Inferno (Milano Films)*, Milano-Udine, Mimesis.
- Le prime visioni a Roma* (1950), «Intermezzo», 11-12, p. 7.
- Maciste all'inferno*, Dir. Guido Brignone, 1926, Fert-Pittaluga, film.
- MAGRI C. (a cura di) (2007), *Regarding Dante's Inferno (2007). A conversation with Sadow Birk and Sean Meredith'* in S. Alovisio, G. Carluccio, S. Dagna (a cura di), *Schermi oscuri*, pp. 203-213.
- MAROTTO A. (2011), *Ritorno all'inferno*, in M. Canosa (a cura di), *Cento anni fa. Inferno*, Cineteca di Bologna, Bologna, pp. 39-43.
- MARTINELLI V., BERNARDINI A. (1995), *Il cinema muto italiano. 1911. Prima parte*, Roma, Nuova Eri.
- MONTUORI C. (1937), *Dal teatro a vetri all'illuminazione artificiale*, «Cinema», 23, pp. 445-447.
- MORACHIOLI S. (2020), *Ugolino e gli artisti*, Pisa, ETS.
- POINDRON E. (1994), *Riccardo Freda*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud.
- Pokol*, Dir. András Rajnai, 1974, film.
- RAFFAELLI S. (2003), *L'italiano nel cinema muto*, Firenze, Cesati.
- Totò al giro d'Italia*, Dir. Mario Mattoli, ENIC, PEG Produzioni Film, 1948, film.
- Ugolino*, Manuele Trullu, 2002, Lawrence film, Zena film, film.
- SASSO G. (2017), *Poscia più che il dolor poté il digiuno (Inferno XXXIII 75)*, «La cultura», 3, pp. 331-365.
- SOLDANI V. (s.d.), *Dante nella vita dei tempi suoi*, sceneggiatura, quaderno III, p. 65, SIAE Biblioteca Teatrale, Roma, [s.d.], S 11:01.
- Vita di Dante*, Dir. Vittorio Cottafavi, 1965, RAI, serie tv.
- YATES F.A. (1951), *Transformations of Dante's Ugolino*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XIV, 2, pp. 103-117.
- ZACCAGNINI R. (2009), *Il cinema muto a Velletri*, Velleteri, Scorpius.